Prove di *Storie sommerse*, Centro Interculturale Alma Mater, 1998

UN'ANTROPOLOGA NEL BACKSTAGE

di Cristina Balma-Tivola

Premessa

Nell'autunno del 1995 un'associazione culturale che frequentavo organizzò alcune giornate di incontro tra italiani e migranti; nell''evento' le comunità di migranti si presentavano alla cittadinanza torinese attraverso dibattiti, *performance* musicali ed esibizioni di danze 'tradizionali', vendita di prodotti alimentari e artigianali di importazione. Una di quelle sere venne anche proposto uno spettacolo teatrale relativo alla condizione delle donne nel contesto della migrazione: tale spettacolo era *Righibé*, allestito da una compagnia interculturale di sole donne - l'AlmaTeatro. La compagnia inizialmente era composta da 18 attrici non professioniste e due registe per un totale di 13 diversi paesi del mondo. Attualmente, dopo vari cambiamenti nella composizione del gruppo, essa è formata da 8 attrici e una regista in rappresentanza di 8 paesi.
Un testo 'inquietante' (per le discipline socioantropologiche) uscito alcuni anni orsono aveva come titolo *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*[1]. La tesi del volume - che consisteva in una raccolta di saggi critici sull'etnografia nel mondo contemporaneo, intesa tanto come fase della ricerca sul campo, quanto come restituzione dei risultati a un pubblico di lettori – era che vi fosse una diretta connessione tra le modalità di raccolta dei dati e le modalità di restituzione delle interpretazioni, una connessione da porsi in relazione con la prospettiva etica e politica del ricercatore. Se ciò in realtà sembra ovvio - soprattutto da quando Ulf Hannerz ha proposto una teoria convincente per spiegare il flusso culturale nelle società complesse contemporanee e la relativa 'porzione' di cultura di cui ciascun individuo è portatore[2] - non sempre nelle scienze sociali tale assunto di base è stato adeguatamente recepito e i ricercatori

---

[1] A cura di James Clifford e Gorge E. Marcus [1997], edito in Italia da Meltemi.
[2] Cfr. Hannerz [1998], *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*. Bologna: Il Mulino.

che si accingono a svolgere la loro prima indagine etnografica sul campo si ritrovano spesso – oggi come ieri - a vivere le medesime sensazioni di odio, rabbia, inadeguatezza e perdita di tempo vissute da un Evans-Pritchard o un Malinowski.
In questo testo, scritto dietro appassionata insistenza di Ivan Bargna dopo che la mia tesi di dottorato era già conclusa e quindi ospitato in appendice alla medesima, indico come ho lavorato, per – in una prima fase – risolvere problemi quali l'attuazione del 'paradosso' dell'osservazione partecipante, la distanza critica e la relazione instaurata tra ricercatore e attori sociali, il ruolo del ricercatore nel contesto, la modalità di raccolta delle informazioni e per – in una seconda fase - restituire i risultati dell'indagine effettuata, con tanto di questioni spinose da sciogliere quali responsabilità, obiettivi, autoralità del ricercatore in relazione alla vita dei protagonisti della ricerca e forme di possibile partecipazione di questi ultimi.
Queste aree problematiche sono strettamente connesse, cosicché non mi riesce possibile tenerle disgiunte nella discussione. Allo stesso modo, essendo la mia intenzione quella di proporre il racconto di un'esperienza personale ancorché problematica, la forma narrativa utilizzata non rispecchia (intenzionalmente) canoni stilistici tradizionali della saggistica etnografica (ammesso che oggigiorno si possa ancora affermare che ne esistano e/o che abbia ancora un senso utilizzare quelli che abbiamo studiato).

Osservazione partecipante I
L'incontro - Un rito di passaggio - Risposte false

Nel 1997, al termine del corso di perfezionamento in antropologia culturale frequentato a Padova sotto la guida del prof. Antonio Marazzi, decisi di intraprendere una ricerca presso una compagnia che aveva attirato la mia attenzione nel 1995. Andai dietro le quinte la sera di una performance e chiesi a quella che si rivelò poi essere una delle registe, R.R., se vi fosse uno spazio in cui solitamente esse provavano e se avessi potuto seguire per un certo tempo l'attività laboratoriale. La sua risposta alla mia richiesta fu positiva, cosicché in pochi giorni mi trovai all'Alma Mater[3] ad assistere a una delle prove.

A quel tempo non avevo bene idea di quale fosse lo scopo della ricerca, né di che cosa cercare: un'unica prospettiva guidava la mia presenza in quel luogo ed era l'osservazione di cosa facessero queste donne e il tentativo di capirne le motivazioni. La mia incapacità di definire bene in quel momento il mio ruolo e gli scopi della mia 'ricerca' - che ancora non poteva dirsi tale, essendo motivata da un progetto tanto generico - furono alla base dell'impossibilità da parte della medesima regista di presentarmi con tutti i crismi del caso alle attrici: R.R. mi presentò al gruppo con qualcosa che suonava come "questa è Cristina Balma-Tivola, che sta facendo una ricerca antropologica sull'intercultura o il teatro o qualcosa del genere" e io stetti di fronte alle attrici vivendomi privatamente tutto l'imbarazzo del loro silenzioso interrogativo su che cosa facessi lì. Tale momento di silenzio non durò a lungo: poco dopo la regista, posizionata fino a quel momento di spalle tra me e le attrici, si girò di scatto e con aria divertita mi appellò: "Antropologa? Voi non siete quelli dell'osservazione partecipante? Allora mettiti lì con le altre e fa' il laboratorio" [R.R., comunicazione personale, 1997]. Dall'imbarazzo sprofondai nel panico: non avevo mai partecipato a laboratori analoghi e sono abbastanza timida, perciò il pensiero mi inquietava parecchio; ma le registe e le attrici insistevano che 'non avrei capito niente del loro lavoro se certe cose non le avessi provate fisicamente'. Le vidi ridacchiare e scambiarsi occhiate complici. Era una sfida. Ormai c'ero e tanto valeva rischiare: non mi poteva capitare niente se non una collezione di pessime figure, di rossori imbarazzati per gli errori compiuti e di panico sfociante nelle più varie somatizzazioni.
Passai due ore abbastanza angoscianti - nelle quali decisi che il teatro non faceva per me, che avrei dovuto elaborare una strategia per non essere più tirata in ballo a partecipare al laboratorio e che mi sarei dovuta inventare un ruolo affinché la mia presenza fosse riconosciuta e accettata. Chiaramente, essendo la mia testa affollata da tutti questi pensieri contemporaneamente, non lavorai neanche troppo bene, ma venni scusata in quanto non avevo mai fatto teatro prima. Nei mesi seguenti, in cui continuai a 'forzarmi' all'attività teatrale, mi resi anche conto del fatto che questa mia disponibilità a frequentare in prima persona il laboratorio veniva letta molto positivamente da attrici e registe le quali - vedendo che 'stavo al gioco del teatro' - mi accettavano come osservatrice/ricercatrice fino a dichiarare la loro volontà di aiutarmi nel lavoro: "Tu non sei venuta lì con un questionario, non ci hai fatto rispondere con risposte già impostate e poi te ne sei andata e hai pubblicato un lavoro su di noi

[3] Un centro interculturale di donne di Torino dal quale nasce la compagnia nel 1993.

senza dirci niente o usando le nostre parole in un senso diverso da ciò che noi intendevamo" [F.V., comunicazione personale, 2002].

Osservazione partecipante II
Per farla finita con l'identità di genere - Genealogie - Perplessità

Senza dubbio, non avrei mai potuto condurre una ricerca su AlmaTeatro se fossi stata un etnografo di sesso maschile. O meglio, avrei potuto farlo, ma leggendo materiali, analizzando registrazioni audiovisive, intervistando le persone coinvolte nell'esperienza e mescolandomi al pubblico degli spettacoli: non avrei mai potuto lavorare invece come 'donna tra donne' - cioè utilizzando la dimensione della comune identità di genere femminile come *prima strategia di relazione* (ancorché inconscia nei primi tempi in cui non mi ponevo neppure il problema) con le componenti di AlmaTeatro e quindi potendo vivere concretamente in tutte le diverse e possibili articolazioni l'esperienza dell'osservazione partecipante. La comune identità di genere con attrici e registe è stata la *conditio sine qua non* grazie alla quale ho potuto procedere al lavoro sul campo e ricorrere al metodo dell'osservazione partecipante.
Dopodiché, poco di quanto afferente realmente a tale dimensione è stato significativo nella costruzione della relazione con attrici e registe: se si considera l'unico elemento biologico che distingue i generi - ovvero le caratteristiche fisiche associate alla potenzialità della maternità da parte della donna e di tutto ciò che vi è connesso (gravidanza, parto, allattamento ecc.) - io già non condividevo la condizione di realizzazione di tale potenzialità con la maggioranza delle registe e attrici, invero madri. I loro problemi legati alla cura dei figli, alla conciliazione di questa con gli altri ruoli interpretati nella vita quotidiana, la ricerca della condivisione collettiva della gestione delle conseguenze di quelle che a mio avviso erano scelte individuali (ovvero il mettere al mondo dei figli) mi erano sostanzialmente estranei, quando non - in taluni casi - fonte di fastidio vero e proprio: non capivo perché i tempi di attesa per qualsiasi incontro si dovessero dilatare all'infinito, perché le persone prendessero impegni che non riuscivano a rispettare nel desiderio di 'fare tutto', perché i problemi di ciascuna dovessero gravare sulle altre.
Allo stesso modo ero distante dalle loro riflessioni sull'identità di genere e sulle 'genealogie al femminile' - così importanti come avrei notato nella lettura di testi classici e di saggi filosofici e sociologici sull'argomento: conflittualità e/o complicità, aspettative sulle figlie femmine, discussioni sui ruoli con figure di donne della propria famiglia che risultano ricorrenti nella vita delle attrici e che confluiscono in abbondanza nella drammaturgia degli spettacoli mi erano nuovamente estranee, dal momento che derivano prioritariamente dal legame individuale con la propria madre (a quanto pare traumatico per molte donne) che nel mio caso è poco più di uno sfocato ricordo. Mia madre morì di leucemia quando ero ancora piccola: so che da lei ho ereditato occhi e corporatura (benché fosse più alta di me) e mi viene detto pure qualche elemento del carattere (sebbene ciò per un'antropologa sia un'affermazione poco condivisibile). Il mio rapporto col femminile nella mia crescita e formazione finisce lì: né mio padre, né nessun altro ha mai esercitato pressioni perché mi adeguassi a eventuali ruoli previsti socialmente per il mio genere (e quando anche qualcuno ci ha provato, mio padre l'ha avversato nella convinzione che adeguarsi a ruoli previsti da altri fosse comunque qualcosa di stupido e riduttivo rispetto alle proprie potenzialità umane).
Infine, malgrado la composizione (per lo più fortuita - avrei scoperto) al femminile del gruppo, mi sono accorta che come me anche alcune attrici ritenevano che la dimensione del 'genere' non fosse né l'unico né il primo modo in cui pensavano a definirsi: tra le componenti di AlmaTeatro c'è chi prioritariamente si identifica sulla base di una certa origine culturale, chi in base all'aver esperito condizioni d'esistenza 'al limite' (come la guerra), chi più semplicemente come 'persona' - senza voler porre l'accento sulla dimensione di genere ma piuttosto sull'appartenenza a una umanità che si vorrebbe più aperta, corretta, attenta, solidale. In questo modo proprio la mia cautela rispetto a questa e ad altre troppo facili identificazioni e prospettive (cautela condivisa dalla maggior parte delle attrici) mi ha permesso lo sviluppo di relazioni continuative e salde che in alcuni casi sono diventate vere e proprie amicizie.
Ciò che sono venuta a scoprire con la frequentazione di 'reti' *ad hoc* - quali il gruppo di ricercatori italiani sulla dimensione del genere *30something* e il circuito di giovani intellettuali e artiste della *NextGenderation* che si interrogano sulla medesima questione a livello europeo - è il fatto che non sono la sola a sentirsi a disagio con la questione del genere e a problematizzare la sua priorità rispetto a molte altre variabili che nella contemporaneità definiscono l'individuo.

Osservazione partecipante III
Sull'analogia tra teatro e antropologia - Il paradosso - Un movimento laterale

La ricerca dell'etnografo attraverso il metodo dell'osservazione partecipante presenta, a mio avviso, un elemento che l'accomuna con il lavoro svolto in ambito teatrale dall'attore nei vari contesti di interpretazione del personaggio: tale elemento consiste nell'uscita da ciò che entrambi sono nella vita quotidiana - persone con certe abitudini, espressività, idee ecc. - per diventare (almeno temporaneamente) 'altri da sé', che pure con quei sé quotidiani intrattengono una cerca relazione di continuità. Per l'etnografo l''uscita' dal proprio sé quotidiano avviene nel lavoro sul campo, quando affronta la condivisione dell'esperienza di vita di qualcun altro e cerca di simularne l'esistenza quotidiana; per l'attore teatrale tale qualcun altro è il personaggio che egli va a interpretare nel laboratorio o negli spettacoli e nel quale riversa caratteristiche proprie della sua identità quotidiana. In questo senso e in relazione alle attività specifiche indicate (l'osservazione partecipante nel lavoro sul campo per l'etnografo e l'interpretazione del personaggio nel lavoro teatrale dell'attore), Piergiorgio Giacchè scriveva alcuni anni orsono che "antropologia e teatro sono due viaggi verso o dentro l'alterità"[4].
L'identificazione, in entrambi i casi, non è mai completa e definitiva, cosicché sia l'antropologo, sia l'attore, in un secondo momento escono dal ruolo interpretato e tornano nel flusso della vita quotidiana: il primo lascerà la comunità presso la quale ha lavorato, tornerà nel paese d'origine e alle abitudini proprie della sua società, sistemerà gli appunti, scriverà, insegnerà ecc.; il secondo uscirà dai luoghi del teatro e condurrà secondo le proprie abitudini le incombenze necessarie alla propria esistenza e, qualora declini la propria attività teatrale anche in ruoli non attorali, si dedicherà alla scrittura drammaturgica, all'attività registica, alla ricerca di finanziamenti ecc.
Ma per entrambi, quando il lavoro viene compiuto adeguatamente, 'qualcosa è cambiato'[5]. Esperire un ruolo diverso dal sé quotidiano non è un'azione priva di rischi; al contrario, ciò può comportare addirittura il perdersi nell'alterità, il non riuscire o il non volere più tornare indietro. In ogni caso, una volta compiuta l'esperienza, non torneremo più a essere quelli che eravamo prima di partire. L'interpretare un ruolo 'altro' - soprattutto quando tale interpretazione coinvolge sia la sfera dell'intelletto sia la stessa corporeità dell'individuo - modifica chi compie l'azione e fa 'intravedere' (nel senso di 'vedere parzialmente o in maniera non perfettamente distinta') con altri occhi.
Tale riflessione sembrava già essere consapevolezza comune di attrici e registe quando mi 'forzarono' a partecipare al laboratorio - sostenendo che senza provare sulla mia pelle l'esperienza non avrei capito nulla della motivazione che le spingeva a tanti sacrifici pur di partecipare all'attività teatrale. L'osservazione partecipante mi si palesò però subito nella sua dimensione di paradosso: a differenza di altri contesti - in cui il ricercatore partecipa alla vita dei suoi attori sociali semplicemente con la sua presenza tra loro (ovvero condividendo un luogo e un tempo in cui avviene tale frequentazione) - l'osservazione partecipante per me significò partecipare al laboratorio teatrale, quindi muovermi, concentrarmi e agire sulla base di specifiche consegne, lavorare di immaginazione, articolare a livello visivo e sonoro stati d'animo, pensieri, azioni intanto che avrei anche dovuto osservare cosa facevano le altre persone.
In sintesi, mi dovevo sforzare di agire un personaggio teatrale nella speranza di comprenderne per analogia le sensazioni altrui mentre stavo già agendo il ruolo dell'attore e contemporaneamente guardavo a come le altre attrici stavano lavorando: una simulazione al cubo. Se anni prima - scoprii leggendo i diari di lavoro di AlmaTeatro - nella medesima situazione si era trovata nel corso della produzione di *Luna Nera* E.L., la quale decise di abbandonare il ruolo di 'cronista' dell'esperienza in favore della sua completa partecipazione attorale allo spettacolo, io feci il cammino inverso e salutai come una benedizione la richiesta delle registe di tenere il diario di uno spettacolo che sarebbe stato prodotto nel corso dell'inverno successivo, ovvero nel 1997-1998.
Per tutta la durata dell'esistenza del laboratorio teatrale continuai a parteciparvi in prima persona e a vivermi autonomamente il problema della gestione del paradosso in questione. Alcuni anni dopo la fine del laboratorio, la mia volontà di comprendere (in una dimensione libera dalla contemporanea osservazione dell'agire altrui) le sensazioni evocate, prodotte e messe in gioco nel lavoro teatrale mi spinse a prendere parte a un corso di teatro condotto da altri artisti, registi e drammaturghi con prospettive d'azione e ricerca analoghe a quelle che si sperimentavano in AlmaTeatro. Tale corso, che si proponeva di formare - attraverso una pratica continuativa di lavoro attorale - conduttori di laboratori e

[4] Crf. Giacché [1995], "Una equazione fra antropologia e teatro". *Teatro e storia* 10 (17)
[5] cfr. Richard Schechner [1984], *La teoria della performance 1970-1983*. Roma: Bulzoni

iniziative di teatro sociale e teatro di comunità, fu estremamente utile, poiché rappresentò l'occasione di sperimentare - per la prima volta in maniera realmente avulsa da altri condizionamenti e problemi (quali l'imperativo di dover far convivere la partecipante con l'osservatrice, come accadeva con AlmaTeatro) - l'improvvisazione e il *training* teatrale, dal momento che ormai potevo finalmente concentrarmi solo su me stessa, sulle mie sensazioni, sui limiti del mio corpo e della mia espressività, sul piacere provocato dal lavoro ecc.
Insomma, per capire dall'esterno e dall'interno un'esperienza non funzionava in questo caso mettersi 'dentro' la stessa e cercare di convivere con la dimensione paradossale dell'osservazione partecipante. Molte delle informazioni ricevute dalle attrici riuscii a 'decodificarle' solo nel momento in cui fui io stessa attrice - ma in un'altra esperienza teatrale, ovvero con quello che chiamo un 'movimento laterale'[6]. Ma l'aver partecipato all'esperienza di lavoro in AlmaTeatro gestendomi il disagio in silenzio fu uno dei motivi per cui la mia continua presenza venne sempre più accettata da tutte.

Osservazione partecipante IV
Collaboratrice 'esterna' - La relazione - Flusso di informazioni

A distanza di pochi mesi dal primo incontro con la compagnia la frequentazione della stessa da parte mia era stata continuativa, ma non particolarmente assidua: partecipavo un paio d'ore la settimana al laboratorio, seguivo le prove degli spettacoli che si svolgevano anch'esse secondo una cadenza settimanale, parlavo con attrici e registe, cercando di capire sia le ragioni alla base dell'esistenza dell'esperienza, sia i rapporti che intercorrevano all'interno di questa, sia ancora le connessioni tra questa e il Centro Alma Mater.
Con alcune delle attrici avevo legato in maniera particolare, da una che aveva effettuato studi analoghi ai miei avvertivo la palpabile sensazione d'aver invaso quello che lei considerava il suo 'territorio', da altre attrici ancora non venivo proprio considerata (sebbene ogni tanto alcune si chiedessero se dovevo proprio stare lì con loro). In quanto alle registe, queste non avevano espresso alcun interesse nei confronti della mia presenza o meno, così che fui molto sorpresa quando, poco prima di una nuova produzione, mi chiesero di tenere un diario di lavoro. Accettai molto sollevata e da quel momento seguii continuativamente tutte le prove di *Storie sommerse*, annotando man mano le improvvisazioni, gli esercizi e anche alcune mie riflessioni in merito ai conflitti relazionali che, purtroppo, furono assai frequenti nel corso di quell'allestimento. Avere un ruolo assegnato chiaramente dalle registe risolse definitivamente le sopravvivenze di problemi legati alla mia presenza: ero lì perché dovevo tenere la memoria dello svolgimento della produzione, stavo lavorando per loro, non rubavo informazioni a nessuno, sostanzialmente non le stavo 'usando' per 'costruirmi una carriera'.
Oltre a questa conseguenza fondamentale, la funzione associata al ruolo di 'cronista' (vedere e registrare gli eventi dall'esterno) mi permise di ripristinare una cerca distanza da attrici e registe: rispetto alla loro comune appartenenza all'esperienza, io ero una collaboratrice 'esterna' - formalmente riconosciuta come tale, ma contemporaneamente anche 'amica'. Lo stile adottato in quell'occasione fu attentamente descrittivo e analitico: cercavo di indicare quante più informazioni possibili sul lavoro in corso, riportando fedelmente ciò che mi incantava, ovvero il passaggio da una semplice idea a una sequenza completa, da suggestioni fornite da un brano letterario, un aneddoto, una filastrocca a un testo drammaturgico vero e proprio. La mia analiticità nella scrittura del diario di lavoro di *Storie sommerse* fu anche oggetto della critica che mi mossero le registe - critica consistente nel fatto che tale diario non era stato scritto 'di pancia' e che quindi non riflettesse una presunta 'scrittura al femminile'.
In ogni caso, con ciascuna attrice/regista della compagnia la relazione si è andata sviluppando su diverse direttrici: una di queste, la più sentita, consiste in un'etica del lavoro che non trova soddisfazione, data la precarietà lavorativa in cui ci si dibatte oggi soprattutto (sebbene non esclusivamente) nelle professioni culturali; tale precarietà impedisce sicurezze economiche e quindi la possibilità di ipotizzare (e agire per costruirsi) un futuro e accomuna le giovani della compagnia con coloro che coloro che, immigrate in Italia, hanno dovuto ricostruire la propria esistenza da zero. Un'altra istanza sulla base della quale sono state costruite le relazioni più profonde e durature è la comune ricerca di rapporti sinceri e chiari, basati sulla correttezza (nessuno 'usa' nessun altro), sul senso di responsabilità individuale, sulla concezione reciproca in termini di

[6] Prendo l'espressione da Lodovico Stefanoni, sebbene egli la usi in un contesto completamente differente: "Il passare di lato significa essere investiti dai fenomeni. [...] Il movimento laterale, invece di stabilire distanze, fa sbalzare l'immagine alla superficie" [Stefanoni 1981, "Fata Morgana / L'enigma di Kaspar Hauser". *Cineforum* 204].

parità (il che significa approfondire la conoscenza delle persone in tutte le dimensioni della loro esistenza e non 'etichettarle' in categorie di svantaggio o vantaggio sociale unicamente in base alla loro origine culturale, di genere, d'età ecc.): tutto queste è confluito - nella mia attività di ricerca - in una mia continua attenzione a esprimere con chiarezza e spiegare a oltranza le ragioni e le modalità della mia presenza, prima con la compagnia, poi più in generale con il Centro Alma Mater.

Lavorare nel teatro è sempre uno 'stare in relazione'[7]: questa era una delle motivazioni alla base dell'esistenza di AlmaTeatro, ma anche uno degli scopi delle loro performance; di qui la richiesta, a chi fosse entrato/a in contatto con attrici e registe per qualsivoglia ricerca, di adeguarsi a tale istanza. Immergersi nell'esperienza, nel bene e nel male; non sottrarsi mai alla comunicazione, all'ascolto degli altri e all'espressione del proprio punto di vista (anche se impopolare); 'sporcarsi le mani' raccogliendo sfoghi e cercando di portare alla luce ambiguità e incomprensioni anziché guardare da lontano l'esistenza altrui; collaborare alla vita dell'esperienza, nei limiti delle proprie possibilità e competenze: in tutto questo è consistita la relazione che ho intrattenuto con attrici e registe durante e dopo il lavoro sul campo.

In tutto il 1998-1999 e successivamente dal 2001 a oggi ho affiancato l'esistenza della compagnia con un ruolo definito, chiaro e riconosciuto di collaboratrice 'esterna':

- nel 1998 ho tenuto il diario di lavoro indicato;
- nel 1999 ho realizzato due video a partire dalla documentazione di spettacoli, laboratori, incontri della compagnia e interviste con le singole;
- dal 2001 a oggi ho documentato in video incontri, spettacoli e laboratori della compagnia, realizzato siti internet per progetti specifici della compagnia e del Centro Alma Mater, organizzato (in collaborazione con un'attrice del gruppo) un convegno sul teatro interculturale per conto della compagnia.

Tale ruolo di collaboratrice 'esterna', congiuntamente allo sviluppo di relazioni continuative con la maggior parte delle attrici e con le registe, ha avuto numerose ricadute - tra le quali l'abitudine alla mia presenza, ma la sua contemporanea percezione in termini di 'estraneità'/'esternità' rispetto alla comune appartenenza alla compagnia di coloro che 'vanno in scena' (le attrici) o 'lavorano per la scena' (le registe). In questo modo sono divenuta l'interlocutrice cui spesso molte (registe e attrici) hanno fatto riferimento sia per sfoghi, confessioni, riflessioni in merito alla loro appartenenza alla compagnia, sia per cercare aiuto nell'interpretazione del presente e del passato della stessa, sia ancora per individuare strategie di relazione maggiormente efficaci ai fini della loro futura appartenenza all'esperienza. Tutto questo ha dato luogo a un inaspettato (da parte mia) flusso di informazioni di cui sono divenuta beneficiaria, indicativo - a mia avviso - della relazione di fiducia instaurata reciprocamente nel tempo tra me e i protagonisti della ricerca, informazioni sull'uso delle quali mi è stata parimenti data 'carta bianca'.

Prima di arrivare a tale condizione, però, ho vissuto anche altri passaggi significativi, tra i quali quello più rilevante è senza dubbio l'uso della strumentazione audiovisiva per la documentazione.

Osservazione partecipante e restituzione dell'indagine I
L'immagine video - Chi ha il diritto di rappresentare chi? - La costruzione del discorso audiovisivo

Nel corso del lavoro sul campo ho tenuto numerosi diari in cui annotavo tanto il lavoro svolto da attrici e registe, quanto le mie riflessioni in merito. Spesso, però, soprattutto quando mi rivolgevo alla visione degli spettacoli e alla trascrizione verbale delle azioni compiute in scena, mi rendevo conto di perdere molti particolari. Principalmente per questa ragione pensai di ricorrere all'uso di una videocamera per incrementare la quantità e la qualità della raccolta dei dati. In quel periodo, pur se in quanto a capacità d'analisi dell'immagine ero già abbastanza competente, non altrettanto si poteva dire della mia conoscenza tecnica dello strumento di ripresa audiovisiva, né tanto meno delle premesse metodologiche all'uso dello stesso. Ciononostante, prima improvvisando e lavorando concretamente, poi con la frequenza a un workshop specifico, giunsi a sviluppare una discreta qualità nella ripresa e a essere in grado, per lo meno, di effettuare registrazioni utili per i fini della mia ricerca.

Il ricorso a uno strumento di ripresa audiovisiva attraverso il quale osservare l'azione dei miei attori sociali si rivelò anch'esso - al pari della scrittura - una strategia efficace per ripristinare una distanza e una 'estraneità' al gruppo necessaria per svolgere l'indagine, pur permettendomi di rimanere molto vicina

[7] Cfr. Alessandra Ghiglione e Giulia Innocenti Malini [2003], *Dispensa del percorso di formazione-intervento per educatori, animatori di comunità, operatori teatrali*. Asti: Casa degli Alfieri ed Ente Teatrale Italiano

all'esperienza in questione. Ciononostante, il mio ruolo di 'documentarista con la videocamera' non fu subito riconosciuto dalle attrici (e d'altronde non avevo ragione di pretendere che lo fosse). Alla mia richiesta a una di loro di rilasciarmi un'intervista mi sentii rispondere con un certo sospetto: "Perché vuoi intervistarmi? Cosa te ne fai? Mi paghi? Tutti mi chiedono interviste poi vendono le mie interviste, la mia faccia e loro guadagnano soldi, io niente; allora mi sono detta: 'La prossima volta voglio guadagnarci anche io'" [M.A., comunicazione personale, 1999]. Ci volle in realtà un certo tempo per rendere accetta l'idea che al mio violare la loro *privacy* sarebbe corrisposto - è vero - un potenziale 'guadagno' (ancorché simbolico e professionale) per me, ma anche una promozione pubblicitaria per l'attività di AlmaTeatro; comunque, in questo senso, le registe colsero invece rapidamente l'occasione della presenza di una videocamera con la quale stavo lavorando alla *mia* ricerca per chiedermi gratuitamente la realizzazione di un video 'istituzionale' sulla compagnia.

La videocamera sembrava particolarmente idonea a documentare l'ambito dell'esperienza relazionale tra le persone e l'ambito della dimensione espressiva non verbale, perciò funzionava egregiamente per quelli che erano i miei scopi. Contemporaneamente mi rendevo conto che in alcuni momenti la sua stessa presenza esacerbava le relazioni conflittuali o depositava memorie che le protagoniste dei diverbi avrebbero voluto solo superare: così come imparai ad accendere la videocamera, allo stesso modo silenziosamente imparai anche a spegnerla.

Guardavo un po' impacciata, con un mezzo che non era ancora il prolungamento del mio occhio e della mia mano; mediavo tra la mia posizione, un mezzo di registrazione, le persone e forse anche un ipotetico pubblico che un giorno avrebbe, magari, visto questi materiali. Man mano che procedevo nelle riprese, attrici e registe si abituarono alla mia presenza con la videocamera e cominciarono a interagire divertite al mio guardarle frequentemente attraverso tale strumento. A un certo punto, anche rilasciarmi interviste divenne per tutte una richiesta legittima che veniva soddisfatta senza più discussioni sui diritti o sull'esito delle riprese, dato che ormai si stava creando quel rapporto di fiducia reciproca di cui si è detto. Sulla base della richiesta delle registe, a un certo punto non presi più solo 'note di campo', ma cominciai a realizzare registrazioni con la prospettiva di montarle in un documentario. Tale documentario che realizzai sulla compagnia cercava di rispondere alle richieste 'di istituzionalità' delle registe, ma anche ai miei interessi: di fatto, io lo vedo ancora come la *mia* rappresentazione dell'esperienza, montata a partire da materiali e parole di registe e attrici. Il video prevedeva immagini, commenti e riflessioni composte in una sorta di 'saggio visivo' dove una delle registe della compagnia funzionava come voce narrante introducendo gli spettacoli e i temi ricorrenti nel lavoro interculturale.

Un mio secondo video su AlmaTeatro, realizzato alcuni mesi dopo, descrive una giornata nella vita della compagnia e rispetto al video precedente - che pur già rivelava nelle interviste la relazione di 'complicità' delle attrici nei miei confronti - cerca una maggiore interazione con queste ultime. Inoltre, rispetto al lavoro precedente che tendeva a esplicitare i contenuti attraverso le parole di attrici e registe, questo secondo video si muove nella direzione del lasciar trasparire le questioni, giocando maggiormente sulle possibilità dell'immagine in movimento di evocare emozioni e riflessioni a partire dall'intreccio di codici visivi, verbali e sonori.

Osservazione partecipante e restituzione dell'indagine II
Il destinatario del discorso - Sull'interpretazione - Risposte vere, soggettive, parziali

In che cosa consistesse il mio lavoro, perché fosse necessario farlo, quali fossero gli obiettivi della mia ricerca: tante volte mi è stato chiesto di giustificare la mia presenza. Difficilmente riuscivo a dare risposte esaustive, prima di tutto a me stessa. Alla fine, rispondo con la spiegazione addotta da Jean Rouch a giustificazione della sua attività cinematografica: lo faccio per me[8]. Ho realizzato la mia ricerca su AlmaTeatro e il teatro interculturale per soddisfare una curiosità personale, perché volevo conoscere la realtà di persone che - diverse da me per origine culturale - vivevano ora nello stesso territorio in cui vivo io e che contribuivano, attraverso un mezzo espressivo quale quello teatrale, a promuovere un discorso identitario al quale a mia volta - con strategie, metodi e strumenti diversi - io stessa stavo partecipando. Per questa stessa ragione, la comprensione della rete di relazioni, delle motivazioni e delle pratiche interne alla compagnia si è rivelata essere per me particolarmente utile per attività che andavo svolgendo contemporaneamente (o che avrei svolto successivamente) in altri contesti in cui erano presenti persone con diverse esperienze e/o origini

[8] Cfr. Jean Rouch [1988], *Il cinema del contatto*. Roma: Bulzoni.

culturali da coordinare in un'esperienza collettiva per un certo periodo di tempo.
In questa ricerca le diverse persone tra/con le quali ho lavorato sono sempre state interlocutrici della mia interpretazione: ipotesi e riflessioni che man mano andavo elaborando sono state spesso esplicitate ad attrici e registe nella speranza (soddisfatta) di stimolare loro reazioni, così come le mie interpretazioni di momenti, eventi e relazioni nella vita della compagnia sono state continuativamente sottoposte a discussione con parte di loro. Tale 'collaborazione' è stata per me di indubbio valore, poiché mi ha permesso di comprendere sia le ragioni affettive profonde di adesione all'esperienza da parte di attrici e registe, sia il discorso intellettuale promosso da parte loro.
Se ho ricevuto molto da alcune componenti della compagnia, ciò che ho restituito loro in termini di 'accesso alla mia interpretazione' è stato sempre utilizzato dalle medesime attrici (e talvolta anche dalle registe) nelle loro autoriflessioni sulle proprie attività - anche se le mie interpretazioni, quando evidenziavano le ragioni dei conflitti irrisolti, non hanno poi provocato nell'agire delle conduttrici del lavoro mutamenti significativi di prospettiva. In questo senso, se per me il mio ruolo è sempre stato quello di osservatrice 'esterna' alla compagnia, ma molto vicina a essa, la mia collaborazione con attrici e registe è sempre oscillata tra il sostegno - pur se relativamente distaccato - all'iniziativa e la collaborazione alla riflessione e alla mediazione del conflitto nel momento in cui la crisi è definitivamente esplosa chiamando con urgenza una soluzione.
Porsi il problema del proprio ruolo sia nel lavoro sul campo, sia nell'interpretazione e nella restituzione delle conoscenze acquisite nella ricerca etnografica è un atto indispensabile per il ricercatore. A proposito di quest'ultima fase, James Clifford ha evidenziato come la scrittura etnografica sia determinata dal contesto, dalla retorica, dalle istituzioni, dal genere, dalla politica, dalla storia: "Tutte le verità costruite sono possibili grazie alla potente 'bugia' dell'esclusione e della retorica. Anche i migliori testi etnografici - finzioni vere - sono sistemi o economie di verità. [...] Le verità etnografiche sono allora parziali e incomplete"[9]. Molte risposte ai miei interrogativi e dubbi iniziali sul perché di questo mio interesse nei confronti di questa esperienza e di questo lavoro in generale sono emerse mentre procedevo nell'indagine. La motivazione più profonda consiste nell'assumersi la responsabilità di vedere e far vedere ad altri ciò che siamo come esseri umani, portatori e produttori di cultura - parte di un progetto più ampio che in ultima analisi si chiama 'antropologia'.
In secondo luogo, non meno importante, tale comprensione passa attraverso la dimensione della relazione e a quella mira di rimando, cercando di allargarne man mano i confini e di approfondirne di volta in volta la riflessione sulla problematicità insita in essa. Avevo conosciuto persone e situazioni e, nel bene e nel male delle sue specificità, ritenevo che un'esperienza interculturale come quella dovesse essere descritta e interpretata per poi diventare motivo di riflessione per future collaborazioni (non solo) teatrali analoghe o per altre differenti che mettevano la ricerca sulla persona, sulla sua identità e sulle sue relazioni al centro dei propri interessi.
Vero è che quanto scrive Clifford che "le specifiche narrazioni contenute in un lavoro di etnografia non potranno mai essere soltanto un progetto di descrizione scientifica se l'obiettivo che guida il lavoro è rendere umanamente comprensibili comportamenti propri di un differente modo di vita"[10], ma una volta riconosciuto questo, ciascun ricercatore che lavori con soggetti delicati come gli esseri umani, in generale non può sottrarsi alla decisione di come posizionarsi rispetto all'esistenza altrui.
La questione interculturale è ancora trattata in Italia come una questione d'emergenza: come tale viene dipinta dai media - nonostante i dati confermino che l'immigrazione nel nostro Paese sia un fenomeno ormai strutturale - e con gli strumenti dell'emergenza vi si reagisce a livello legislativo e comunicativo, innescando un circolo vizioso di errori interpretativi e allarmismi ingiustificati. "Mi chiedi se riusciamo a cambiare le cose?... Noi ci proviamo..." [F.V., comunicazione personale, 1997]. Il mio lavoro di ricerca presso AlmaTeatro è stato l'indagine di questo tentativo. E, a mia volta, attraverso questa ricerca, ho dato risposte - soggettive, parziali, transitorie - agli interrogativi relativi alle ragioni che costituiscono il fondamento della mia stessa partecipazione al processo culturale. "Riesco a cambiare le cose?... Io ci provo…" - provo a portare il discorso dell'identità, dell'espressione e della rappresentazione culturali fuori del cerchio, quello 'in cui tutti camminano pesanti'[11].

[9] Cfr. [1997], "Introduzione: verità parziali". In *Scrivere le culture*, op. cit

[10] Cfr. [1997], "Sull'allegoria etnografica". In *Scrivere le culture*, op. cit.
[11] Dal testo conclusivo della 'Storia della donna dai tanti nomi' in *Storie sommerse*.